

**Строфическая композиция
в поэме М. Ю. Лермонтова «Аул Бастунджи»**

Разделяя взгляды отечественных стиховедов — Б. Томашевского, В. Жирмунского, М. Гаспарова, О. Федотова, — в своей работе мы исходим из мысли, что семантика строфической формы не менее значима для понимания авторской концепции, нежели тематическая (сюжетная) композиция. М. Л. Гаспаров справедливо утверждал, что «связь между формой поэтического произведения и его содержанием носит не органический, а исторический характер и складывается постепенно путем напластования смысловых связей каждой стихотворной формы» [4, с. 4]. Выбор строфы, по справедливому замечанию В. Н. Никонова, зависит от того, как она выражает содержание [см.: 7].

Все опыты М. Ю. Лермонтова с октавами относятся к 1830–1832 гг. Возможно, своим появлением октавы Лермонтова обязаны спорам вокруг этой строфы. История русской эпической октавы связана с переводами поэмы «Освобожденный Иерусалим», с интересом к творчеству и трагической судьбе ее автора — поэта позднего итальянского Возрождения Т. Тассо, с романтическими поэмами Байрона. Попытки перевести октавами «Освобожденный Иерусалим» предпринимали К. Батюшков, П. Катенин, И. Козлов, С. Шевырев. В связи с переводами поэмы Тассо в 20–30-е гг. XIX в. разгорелся теоретический спор о возможности введения итальянской октавы в русское стихосложение; начат он был в 1822 г. П. А. Катениным.

В поэзии 30-х гг. XIX в. зарождаются два типа эпической октавы: октава Пушкина со строгим чередованием мужских и женских стихов, создающая юмористический повествовательный тон поэмы «Домик в Коломне», и октава Лермонтова, построенная на чередовании мужских стихов, в жанре посвящения к исторической поэме «Последний сын вольности».

В жанровом отношении октавы Лермонтова не имеют четкого приращения. Октавами написаны элегии «Арфа», «Венеция», «1830 года. Июля 15-го. Москва», вольные переводы «Встреча. Из Шиллера», сатиры «Булевар» и «Пир Асмодея», поэма «Аул Бастунджи».

Отсутствие строгой приращенности строфы к жанру убедительно доказал К. Д. Вишневский: «Строфа выступает одновременно и как своеобразное ритмико-структурное клише, имеющее тенденцию сращения с жанром, и чаще как индивидуально-выразительное средство, мельчайшая форма композиции стихотворного произведения» [2, с. 219]. Решающую роль в выборе той или иной строфической формы «играют не жанровые признаки, а внутреннее эстетическое чувство поэта, критерии индивидуального порядка» [3, с. 93].

Модель октавы «Аула Бастунджи» оригинальна: строится на чередовании мужских и женских стихов пятистопного ямба (аБаБаБвв) без соблюдения правила альтернанса между строфами. Ритмическая однородность октавы позволяет воспринимать Посвящение, событие рассказывания (воспоминание) и событие рассказа (легенду) как единое лирическое переживание.

Посвящение объединяет того, кто посвящает произведение (лирический герой — одинокий, непризнанный поэт), и того, кому оно посвящается («Кавказ — суровый царь земли»). Рассказ о трагических событиях тридцатилетней давности вызван прежде всего личными воспоминаниями лирического героя о «далекой святой земле»:

Тебе, Кавказ — суровый царь земли, —
Я снова посвящаю стих небрежный:
Как сына ты его благослови
И осени вершиной белоснежной!
От ранних лет кипит в моей крови
Твой жар и бурь твоих порыв мятежный;
На севере, в стране тебе чужой,
Я сердцем твой, — всегда и всюду твой!..

[6, с. 397]

На наш взгляд, в «Ауле Бастунджи» Посвящение не только организует околотекстовое пространство, но и определяет пространственно-временные границы того художественного мира, который соответствует идеалу лирического героя поэмы — человека активного, мятежного. Кавказ — это и «далекая святая земля», и мир детства, и мир чувств и страстей лирического героя:

Над детской головой моей венцом
Свивались облака твои седые;
Когда по ним, гремя, катался гром,
И, пробудясь от сна, как часовые,
Пещеры окликались кругом,
Я понимал их звуки роковые,
Я в край надзвездный пылкою душой
Летал на колеснице громовой!..

[6, с. 398]

Посвящение в поэме «Аул Бастунджи» можно считать поэтическим манифестом, тематически созвучным с предисловием к поэме «Домик в Коломне»: если Пушкин, обосновывая выбор октавы, описывает историю и теорию итальянской строфы, то Лермонтов размышляет о природе творчества, октавами характеризует свой «стих небрежный». Эпитет «небрежный» определяет интонационно-ритмический рисунок стиха Лермонтова.

В «ранних поэмах» Лермонтова заметно влияние «восточной» поэмы Байрона: развитие эмоционально-лирической стихии находит поддержку в «вершинной композиции» и в монологах героев-бунтарей, но наряду с этим характерно

нарастание эпического начала [1, с. 451]. Для байроновской поэмы, как указывает В. М. Жирмунский, характерно присутствие «лирической и драматической стихий: лирическая увертюра, внезапное начало, вводящее в определенную драматическую сцену, сосредоточенность действия вокруг отдельных драматических ситуаций, как бы вершин повествования, отрывочность и недосказанность — в остальном» [5, с. 43].

В отличие от байроновского «Дон Жуана» и пушкинского «Домика в Коломне» в поэме Лермонтова нет и намека на юмор и иронию. Эмоциональный тон поэмы «Аул Бастунджи» задается книжной торжественной лексикой и характером заключительного двестишия, в котором содержится основная мысль и формулируется новый поворот темы. Лермонтов создал строгую строфическую композицию, характеризующую формулой аВаВаВвв. Все строфы поэмы обрамлены мужскими рифмами. Синтаксическое строение строфы не совпадает с ритмическим членением октав на стихи. Одна строфа включает по 4–5 предложений, а в диалогах число предложений увеличивается:

Я проклял небо — оседлал коня;
Пустился в степь. Без цели мы блуждали,
Не различал ни ночи я, ни дня...
Но вслед за мной мечты мои скакали!
Я гибну, брат!.. пойми, спаси меня!
Твоя душа не крепче бранной стали;
Когда я был ребенком, ты любил
Ребенка... помнишь это? Иль забыл?..

[6, с. 404]

Структура октавы «новеллистична»: «Шестистрочный ряд с чередующимися рифмами дает достаточный простор для живого рассказа, пересекаемого заключительным двестишием коды, в которой дан неожиданный поворот темы, остроумная концовка или просто завершающий последний штрих, освещающий новым светом всю картину» [7, с. 96].

Используя повествовательные возможности октавы, Лермонтов в «Ауле Бастунджи» не ограничивается эпическим планом конфликта, трагическая судьба братьев Акбулата и Селима соотнесена с судьбой лирического героя. Легенда как мифологизированное прошлое, являясь центром художественного мира поэмы, развивает антитезу «земли» и «неба», «чувства» и «мысли», лежащую в основе композиции Посвящения, и становится развернутой метафорой активной духовной жизни лирического героя, остро переживающего «отчуждение». Сравним монологи лирического героя и Селима — героя Легенды:

Моей души не понял мир. Ему
Души не надо. Мрак ее глубокой,
Как вечности таинственную тьму,
Ничье живое не проникнет око.
И в ней-то недоступные уму

Живут воспоминанья о далекой
Святой земле... ни свет, ни шум земной
Их не убьет... я твой! Я всюду твой!..

(«Посвящение») [6, с. 398]

Когда б хотел, я мог давно, поверь,
Упитаться счастьем, презреть все святое!
Но я подумал: нет! Как лютый зверь,
Он растерзает сердце молодое!
И вот пришло раскаянье теперь,
Пришло — но поздно! Я ошибся вдвое,
Я, как глупец, остался на земли,
Один, один... без дружбы и любви!..

(«Легенда») [6, с. 406].

Регулярные синтаксические сдвиги внутри строфы, инверсии, повторы, обращения, восклицания сообщают речи лирического героя и речи Селима напряженность, взволнованность, неуравновешенность, тем самым усиливают трагический пафос всего повествования.

Октавы в «Ауле Бастунджи» не только организуют развертывание лирического переживания, но и позволяют соотнести трагическую судьбу лирического героя поэмы с романтическим символом гения-страдальца, Т. Тассо.

Композиционная и тематическая перекличка лирических, эпических и мифологических элементов раскрывает философский план поэмы, выводит на понимание авторской концепции человека и мира.

Литература

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
2. Вишневский К. Д. По-новому об известном // Русская литература. 1973. № 4.
3. Вишневский К. Д. Строфика Лермонтова. Пенза, 1965.
4. Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. М., 1984.
5. Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Из истории романтической поэмы. Л., 1978.
6. Лермонтов М. Ю. Соч. : в 2 т. Т. 1. М., 1988.
7. Никонов В. Строфика // Изучение стихосложения в школе. М., 1960.